

Valentina Felici

BEETHOVEN, IL BAROCCO E I BAROCCHISMI
INCONTRI CON LA MUSICA 2005

Addio, non dimenticatemi del tutto, dopo la mia morte. Io merito di essere ricordato da voi, perché nella mia vita ho spesso pensato a voi, e ho cercato di rendervi felici. Siate felici!

Ludwig van Beethoven
(dal *Testamento di Heiligenstadt*)

Gli “Incontri con la musica dedicati a Tommaso Marciano”, organizzati dall’Associazione culturale “La Bottega dei Musicisti” di Segni, sono giunti alla loro quarta edizione. Quest’anno si sono svolti due concerti a tema, il primo è stato un omaggio a Ludwig van Beethoven attraverso tre tra le sonate più celebri (op. 13, op. 28 e op. 31 n. 2), il secondo appuntamento ha delineato i tratti più significativi della musica strumentale barocca.

Nel 1852 Wilhelm von Lenz scrisse un trattato intitolato *Beethoven et ses trois styles*, nel quale sulla base di un’analisi stilistica della produzione musicale beethoveniana venivano individuati tre periodi creativi. È molto difficile delineare in modo netto, soprattutto da un punto di vista cronologico, i confini che separano un periodo dall’altro nell’opera di Ludwig van Beethoven (1770-1827); ciò nonostante, la tripartizione di Lenz viene generalmente accolta. Quello che ci interessa è mettere in luce i caratteri del primo periodo, cui appartengono le Sonate eseguite in questa occasione.

Il primo periodo viene generalmente inquadrato cronologicamente nell’arco temporale che va dal 1792 al 1802, ossia dagli anni di Bonn ai primi anni di Vienna. Fin dall’inizio della sua carriera creativa, Beethoven manifestò l’intento di espandere le strutture formali già ampiamente consolidate nel periodo classico, introducendo effetti nuovi e procedimenti che fino ad allora erano stati trascurati. In questa fase si pongono i tre *Trii* per pianoforte, violino e violoncello; le *Sonate per violino e pianoforte* e le *Sonate per pianoforte* dall’op. 2 all’op. 31.

Il pianoforte rappresenta lo strumento che più di ogni altro ha accompagnato la carriera artistica di Beethoven. Le trentadue sonate per pianoforte che recano un numero d’opera abbracciano un arco temporale ininterrotto che va dal 1795 al 1822. E oltre la metà delle Sonate fu composta negli anni precedenti al 1803. Ciò si spiega con il trasferimento di Beethoven a Vienna, dove risiedevano molti pianisti e studenti di pianoforte e dove la pubblicazione di opere pianistiche era molto richiesta. Tuttavia l’interesse di Beethoven per il pianoforte non si limitava soltanto all’aspetto

compositivo, ma coinvolgeva anche le tecniche costruttive di questo strumento, che egli considerava ancora poco evoluto rispetto agli altri. Le sue composizioni per pianoforte richiedevano strumenti tecnicamente più sofisticati, dotati di un'estensione più ampia, di maggiore potenza sonora, di pedali più versatili, di una meccanica più pesante... in modo da creare una sonorità orchestrale. Non a caso si nota, un'evoluzione nella scrittura pianistica anche in funzione delle innovazioni tecniche che via via venivano apportate sui pianoforti dell'epoca.

Le prime sonate di Beethoven (op. 2 e op. 7) appaiono ancora legate ai suoi principali modelli, Haydn, Mozart e Clementi, anche se molto più ampie e dalle sonorità brillanti rispetto a quelle dei suoi predecessori. La *Sonata in do min. op. 13* – composta nel 1798, pubblicata nel 1799 e dedicata al principe Karl von Lichnowsky – segna l'apertura verso nuovi espedienti compositivi che modificano ulteriormente le forme “classiche”. Fu l'autore stesso a definirla “Pathétique” (Patetica) e ad attribuirle l'aggettivo “grande”. Il titolo scelto da Beethoven rimanda ai saggi di Schiller sul *pathos* – *Über die tragische Kunst* e *Über das Pathetische* – scritti tra il 1792 e il 1793. Il *pathos* beethoveniano si basa sull'antagonismo tra due opposti principi, che – secondo Schindler – Beethoven stesso definiva *bittend* “che chiede” e *widerstrebend* “che nega”, in altri termini: debole e forte. Il contrasto tra questi due elementi viene tradotto in musica in questa sonata tanto innovativa quanto celebre – basti pensare che ne furono pubblicati numerosi arrangiamenti per gruppi cameristici diversi –. Per la prima volta Beethoven adotta un'introduzione in tempo lento, che viene parzialmente riproposta e modificata dopo l'esposizione e dopo la ripresa dell'Allegro. Il contrasto tra il Grave e l'Allegro contribuisce a creare una continua tensione espressiva. Il tono grandioso e la potenza drammatica vengono resi dalle scelte tecniche e armoniche: gli accompagnamenti in ottave spezzate, il ritmo sincopato, gli inaspettati giri armonici dal maggiore al minore. Il secondo movimento, l'Adagio cantabile, è caratterizzato da un intenso lirismo, in cui la melodia inscudibile dall'armonia diventa uno spettro di infinite gradazioni. Il movimento conclusivo, il Rondò allegro, persegue l'intento beethoveniano di scompaginare le forme classiche presentando nuove strade compositive da seguire.

La *Sonata in re magg. op. 28*, composta nel 1801, fu dedicata a Joseph von Sonnefeld, personalità di grande spicco nel mondo intellettuale viennese. Essa sembra rispecchiare più fedelmente il modello classico, anche se la scrittura ha un carattere tipicamente orchestrale. Il carattere amabile e georgico appare evidente soprattutto nel vivacissimo Rondò finale, che somiglia ad una danza paesana. Per questo i critici attribuirono a questa sonata il sottotitolo “Pastorale”, con il quale continua ad essere indicata tuttora.

La *Pastorale* fu scritta all'incirca nello stesso periodo delle tre *Sonate op. 31* (stranamente prive di dedica come la futura *Sonata op. 110*). Di particolare interesse

e bellezza è la *Sonata in re min. op. 31 n. 2*, che tanto influenzò i giovani musicisti all'inizio dell'Ottocento per la sua originalità e per la sua potenza espressiva. La tonalità oscura e fatalistica di re minore è adottata solo in questo caso tra le sonate pianistiche. Anche qui, come nella *Patetica*, il primo movimento si apre con un Largo su un enigmatico arpeggio di la maggiore che prelude al vertiginoso Allegro e si ripete due volte nel corso dello svolgimento, dando origine ad un recitativo senza accompagnamento, che secondo Czerny doveva «risuonare lamentoso come da una grande lontananza». A differenza del Grave della *Patetica*, il Largo di questa sonata è solo in apparenza una sezione introduttiva, poiché serve a mettere in luce il contrasto tra tutti gli elementi tematici di questo primo movimento. Non possiamo, infatti, distinguere il primo e il secondo tema come nella forma-sonata classica. Ancora una volta tutto è rivolto ad evidenziare il contrasto.

Forse fu proprio l'Allegro iniziale a suggerire ai critici il sottotitolo di “Tempesta” per questa sonata. L'appellativo fu motivato anche da alcune dichiarazioni di Beethoven, il quale rispondendo a Schindler curioso di sapere il significato di questa sonata e dell'*Appassionata*, scrisse: «Leggano *La Tempesta* di Shakespeare». La bellezza dell'Adagio è pervasa da una serenità grave e misteriosa, in cui le terzine di biscrome affidate alla mano sinistra riproducono un rimbombo lontano di timpani, ricordandoci di tanto in tanto che l'impeto del primo movimento non si è del tutto sopito. L'Allegretto che conclude la sonata ha il carattere di un interrotto moto perpetuo, che si oppone alla violenza dell'Allegro iniziale attraverso l'inquietudine di un movimento inesorabile, incessante, senza fine.

Probabilmente è proprio questa sonata a segnare il passaggio al secondo periodo, il cosiddetto “secondo stile”, in cui Beethoven giunge alla piena maturità artistica.

Il secondo concerto della rassegna ha avuto come titolo: *Dal Barocco ai Barocchismi*. Si è trattato di un itinerario musicale, in cui si è cercato di mettere in luce il perdurare di alcuni tratti tipici del Barocco anche nei periodi successivi.

L'aggettivo *baroque* nella lingua francese significava “bizzarro, stravagante”. Spesso si utilizzava l'accostamento “perle baroque” per indicare una perla di forma irregolare, strana, anormale. Più o meno lo stesso significato aveva il termine *barroco* in portoghese (“rupe granitica, nodulo sferoidale che si incontra nelle rocce, perla non perfettamente rotonda”). Nel XVI e XVII secolo questo termine venne impiegato nella sillogistica per indicare l'astratta pedanteria e la goffa stravaganza della logica tradizionale scolastica e aristotelica.

Con “Barocco” ben presto furono indicate le opere, le forme goffe, pesanti, artificiose e involute. Allo stesso modo il “barocchismo” indicava la tendenza a imitare il gusto barocco per l'ornamentazione esteriore e vistosa.

In campo musicale il concetto di Barocco, prima che riferirsi a una poetica o a una tipologia stilistica, è essenzialmente storico-cronologico in quanto racchiude il periodo compreso tra il Rinascimento e l'Illuminismo (dal 1600 al 1750). Il Barocco musicale nasce con l'affermarsi della monodia accompagnata e del basso continuo, con il sorgere dell'opera, dell'oratorio, della cantata e con lo sviluppo della musica strumentale. Sono caratteristici di questo periodo anche il concerto, la sonata da chiesa o da camera e le musiche per strumenti a tastiera.

L'immensa produzione vocale e strumentale di Johann Sebastian Bach (1685-1750) riassume tutti i caratteri stilistici del periodo di transizione che segna il passaggio dall'età barocca all'età moderna.

I brani di Bach in programma (Due dei *Preludi ai corali d'organo* e il *Concerto nel gusto italiano*) rimandano da un lato al rapporto con la musica vocale e con la forma del corale, dall'altro alla produzione clavicembalistica e alla forma tipica della musica strumentale, il concerto.

I *Preludi ai corali d'organo* – trascritti per pianoforte da Ferruccio Busoni (1866-1924), grande pianista e profondo conoscitore dell'opera di Bach – furono composti tra il 1723 e il 1750, periodo in cui Bach lavorò a Lipsia prima come Kantor alla Thomasschule, poi come Director musices della città e direttore del locale Collegium musicum. A questi anni risalgono circa 250 pezzi organistici, quali preludi, interludi, postludi alle musiche locali, per dare l'intonazione e il canto dell'assemblea. I Preludi ai corali servivano ad introdurre i corali, per l'appunto, e venivano composti per l'organo.

Per comprendere il significato di questo genere di composizioni, è opportuno considerare il ruolo della musica nella chiesa luterana. Nel rito luterano, la musica veniva considerata come uno strumento capace di elevare le menti e il cuore degli uomini. Per incoraggiare i fedeli a partecipare alla funzione liturgica, si diffuse il canto assembleare: il *Kirchenlied* (canto per la chiesa ovvero il corale). Il corale poteva essere eseguito all'unisono o polifonicamente, avvalendosi di un linguaggio musicale molto austero.

Lipsia era a quel tempo la sede dell'ortodossia protestante. Ciò si rispecchiava anche nella composizione dei corali attraverso una tecnica contrappuntistica lineare, che affondava le sue radici nello stile polifonico rigoroso dei maestri franco-fiamminghi.

Verso l'inizio del Settecento, i testi religiosi da musicare iniziarono ad essere composti da poeti minori, in genere pastori luterani, i quali si mostrarono profondamente preoccupati di attuare un'interpretazione individuale e personalizzata dei fatti biblici. Così i testi evangelici furono interpolati con libere inserzioni poetiche di carattere meditativo e sentimentale, spesso dichiaratamente soggettive, basate sulle letture sacre del giorno o, nel caso delle Passioni, su un particolare periodo liturgico.

Queste tendenze letterarie furono favorite dal sorgere di un movimento religioso tedesco, che va sotto il nome di Pietismo e che ebbe il suo massimo periodo di espansione tra il 1670 e il 1740. Il Pietismo rappresentò la reazione all'ortodossia che caratterizzava da sempre la Chiesa luterana, in quanto esso promuoveva il diritto dell'individuo di sentire spontaneamente la propria religione e di scrutarla in spirito di libertà.

L'opera di Bach destinata alla liturgia senza dubbio risentì di questa nuova interpretazione della teologia tradizionale.

Il *Concerto italiano*, apparso con il titolo di *Concerto nach italienischen Gusto* nel 1735, costituisce assieme all'*Ouverture in stile francese* la seconda parte del *Klavierübung*, scritto da Bach per clavicembalo a due tastiere.

La parola "concerto" sembra derivare dal latino *consertus*, da *conserere* "legare insieme", nel XVI secolo si scriveva infatti anche *conserto*. Il suo significato originale è quello di insieme, sia vocale che strumentale. In età barocca, tuttavia, il concerto venne sempre più ad indicare una composizione puramente strumentale, cioè una composizione per complesso strumentale. In rapporto al numero dei musicisti, si diffuse il cosiddetto "Concerto grosso". Poiché alcuni dei musicisti erano più esperti dei loro colleghi, si sviluppò la pratica di isolarli in alcune parti della composizione. Così dal corpo dell'orchestra si poteva ottenere il contrasto sonoro tra i solisti (ovvero il concertino) e l'orchestra nel suo insieme (ovvero il concerto grosso, detto anche "ripieno"). Da ciò si spiega anche un'altra definizione di "concerto" come l'azione del "concertare" o del "gareggiare".

Il *Concerto italiano* di Bach è chiaramente ispirato alla struttura del concerto grosso, in quanto utilizza la contrapposizione tra "tutti" e "solo" nel primo e nel terzo movimento, mentre la lunga melodia del secondo movimento è affidata al solista. Non dimentichiamo però che questo concerto è stato scritto per il clavicembalo e non per un'orchestra. Quindi il concertare è reso da un lato dalle indicazioni di *forte* e *piano* – che rimandano appunto a questa concezione strutturale e non si riferiscono soltanto ad un semplice contrasto di sonorità –, dall'altro dall'armonia e dalla polifonia che ben distinguono il tutti dal solo.

Jean-Marie Leclair (1697-1764), autore della *Sonata in re magg. per violino e clavicembalo* in programma, è considerato l'iniziatore della scuola violinistica francese. Nato a Lione, a partire dal 1722 si stabilì a Torino, dove svolse la professione di ballerino e coreografo. Nella città piemontese studiò violino con Giovanni Battista Somis, un allievo di Corelli che era solista e direttore d'orchestra alla corte di Torino. Nel 1728 Leclair si trasferì a Parigi, affermandosi come uno dei maggiori concertisti del suo tempo. Scrisse numerose composizioni per violino e riuscì a far confluire nella sua scrittura gli influssi italiani e la tradizione francese.

Attraverso questa Sonata di Leclair, abbiamo modo di trattare un'altra forma musicale strumentale molto interessante. La denominazione di "sonata" indicava la "canzone da sonare" cinquecentesca tipicamente strumentale, distinta dalla "cantata", ovvero la "canzone da cantare". In età barocca, il termine sonata si limitò a definire tale forma solo in accezione cameristica. Emersero due formazioni diverse: la "sonata a tre" di solito per due violini e basso dello "continuo" (uno strumento grave in genere ad arco, armonicamente amplificato o "realizzato" dal clavicembalo o dall'organo) e la "sonata a due" per un violino sostenuto da un analogo basso con clavicembalo. Secondo la destinazione, si distinsero poi la "sonata da chiesa" e la "sonata da camera", nelle quali si alternavano movimenti lenti a movimenti veloci. Nella sonata da chiesa si stabilì una successione piuttosto rigida caratterizzata da un Adagio introduttivo, un Allegro fugato, un Adagio e, infine, da un Allegro. La sonata da camera assunse invece una struttura più libera, accogliendo per esempio ritmi di danza diversi, fino a trasformarsi in forme nettamente ripartite e meno compatte rispetto alle originali, quali la partita, la suite, l'ordre e così via.

La Sonata in re maggiore per violino e clavicembalo di Leclair è una sonata da camera composta da un Adagio maestoso, un Allegro, una Sarabanda e un Tambourin. Gli ultimi due movimenti sono per l'appunto danze. La sarabanda era una danza di origine orientale, come dimostra l'etimologia del nome dal persiano *serbend* "danza accompagnata dal canto". Il suo centro di espansione fu la Spagna, in cui la sarabanda si diffuse in un primo momento come una danza di movimento rapido e dal carattere piuttosto licenzioso, tanto da essere vietata dal clero. Successivamente essa perse queste caratteristiche nel passaggio in Francia e in seguito nell'Europa centro-occidentale. Così la sarabanda divenne una danza dal movimento grave e composto, nobile e austera nell'espressione, in tempo ternario 3/4 o 3/2. A differenza delle altre danze che prediligono la polifonia, la sarabanda si avvale di una scrittura omofonica, in cui la melodia (arricchita da abbellimenti) viene sostenuta da un accompagnamento di accordi, in genere arpeggiati. La sarabanda di Leclair rispecchia fedelmente i caratteri appena enunciati, la scelta di comporre questo movimento in re minore è dettata proprio dalla solennità e dall'austerità che la sarabanda doveva assumere.

Il Tambourin era un piccolo tamburo a cassa allungata che i suonatori provenzali di galoubet (un piccolo flauto) percuotevano con una bacchetta durante le loro esibizioni. Da esso deriva il nome dell'omonima danza in misura binaria, con un basso ostinato (che si ripete sempre uguale) e in forma tripartita.

La *Sonata in do magg.* (n. 12 del Libro I) di Domenico Scarlatti (1685-1757) rappresenta il prodotto della trasformazione della tarda sonata barocca. Nella prima metà del XVIII secolo, infatti, cominciò a svilupparsi la sonata clavicembalistica. Questa evoluzione della sonata fu dovuta innanzi tutto all'importanza acquisita dallo

strumento a tastiera nei confronti degli archi, che portò a un capovolgimento dei rapporti, trasferendo allo strumento a tastiera il ruolo principale e al violino e al violoncello la funzione di accompagnamento. In secondo luogo, l'assetto formale risentì del passaggio da organismi musicali basati su uno sviluppo continuo di una figura tematica singola a strutture fondate su simmetrie e corrispondenze, sul raggruppamento gerarchico delle frasi, sull'uso più variegato dell'armonia e dei colori. Questa mutazione si verificò in concomitanza con la tendenza a ridurre la sonata a un unico movimento, come mostra la produzione di Scarlatti. Il corpus delle Sonate di Scarlatti conta 555 composizioni, delle quali pochissime pubblicate quando era in vita in alcuni manoscritti redatti per Carlo Broschi detto "Farinelli", il grande soprano, direttore del teatro di corte in Spagna dal 1737.

Quasi tutte le sonate di Scarlatti sono in un solo movimento che tecnicamente viene definito bipartito, secondo un modulo proprio dei tempi di danza, che al contrario sono piuttosto rari nelle sonate di Scarlatti, anche se sono frequenti i richiami ai ritmi e alle movenze delle danze di origine spagnola. Del resto Scarlatti trascorse gran parte della sua vita nella penisola iberica, prima in Portogallo (1720-1724), poi in Spagna (1733-1757).

Molte delle sonate, come quella in programma, sono monotematiche anche se assai numerose sono quelle pluritematiche che accennano a vari temi nel corso del loro svolgimento. Queste ultime rappresentano il più immediato antecedente della forma-sonata classica, che si affermò con la scuola viennese a partire da Haydn e Mozart.

Le sonate di Scarlatti segnano l'evoluzione formale della sonata e al tempo stesso celebrano il clavicembalo, attraverso un nuovo linguaggio musicale teso a esaltare le caratteristiche tecniche di questo strumento. Tutta l'opera scarlattiana appare come una continua ricerca di effetti tecnici particolari, come i salti o i giochi a mani incrociate, di proposte armoniche originali e bizzarre, spesso sottolineate anche dall'impiego del pedale, di ornamenti alle semplici linee melodiche utilizzate dall'autore.

Infine, è opportuno notare che la produzione di Scarlatti rientra per alcuni aspetti nello stile cosiddetto "galante" che, affermatosi intorno al 1730, costituì l'ultima fase o l'immediata propaggine del Barocco. Lo stile galante si distacca dagli elementi più complessi del linguaggio barocco, specialmente quelli relativi alla polifonia. Prevalse così la melodia accompagnata, ricca di ornamentazioni, improntata a un'elegante leggerezza e al gusto della simmetria, al punto che lo stile galante è stato definito anche "rococò" in quanto rappresentava la risposta della musica alla leggerezza e al decorativismo della pittura rococò.

Le sonate di Scarlatti si presentano, infine, anche come la celebrazione del virtuosismo. In seno a strutture musicali piuttosto semplici, Scarlatti cerca lo stupore,

la stravaganza, la bizzarria. Così anche quando vengono sfruttati moduli ormai da tempo collaudati, il gusto per l'improvvisazione prende il sopravvento e viene incanalato in schemi prestabiliti. In tal senso, la ricerca del virtuosismo contribuisce ad arricchire il linguaggio musicale scarlattiano, attraverso splendide e inesauribili risorse inventive.

Anche se più giovane di Scarlatti di circa un secolo, il celeberrimo violinista (ma anche chitarrista) Niccolò Paganini (1782-1840) improntò tutta la sua produzione musicale alla ricerca del virtuosismo. Nello sviluppo del gusto musicale dal Settecento all'Ottocento, il virtuosismo di Paganini ebbe il merito di svelare spazi musicali inesplorati che superassero i limiti consueti della musica strumentale. Paganini ampliò in modo inimmaginabile l'orizzonte espressivo del violino, arricchendolo di audacie fino ad allora impensabili: tricordi, armonici doppi, glissandi, registri sopracuti, colpi d'arco, pizzicati alla mano sinistra, salti di corde e arpeggi di ogni tipo. Accanto a queste innovazioni tecniche, si collocano anche novità timbriche, ritmiche e armoniche.

Sede privilegiata di queste manifestazioni è proprio una forma musicale tipicamente barocca, dal carattere estemporaneo ed estroso: il capriccio. I *24 capricci op. 1* per violino solo, composti nel 1805 e pubblicati nel 1820 con la dedica "Alli artisti", offrono forse l'esempio più adatto a mostrare come il gusto musicale barocco possa influenzare il virtuosismo ottocentesco. Sicuramente a dimostrare ciò contribuiscono i capricci in programma: *n. 13 La risata*, *n. 20 Pastorale* e *n. 9 La caccia*. Tali brani potrebbero definirsi come iconografici, in quanto riproducono la realtà imitandola. Paganini riproduce il gorgheggio di una risata nel *Capriccio n. 13*, l'atmosfera agreste nel *Capriccio n. 20*, il flauto e i corni da caccia nel *Capriccio n. 9*. Il carattere imitativo della musica si sviluppa proprio nell'arte barocca, basti pensare ad esempio alle *Stagioni* di Antonio Vivaldi. Paganini plasma un nuovo linguaggio musicale proprio a partire dal Barocco e non dal Classicismo, corrente più vicina a lui da un punto di vista cronologico.

In un concerto di Paganini a Parigi, nel 1831, tra gli spettatori c'era il grande pianista Franz Liszt (1811-1886). Quest'ultimo rimase profondamente colpito e impressionato dalle potenzialità tecniche che Paganini aveva sviluppato per il violino. La ricerca del virtuosismo pianistico condusse Liszt a esplorare nuove modalità tecniche per il pianoforte. Nacque così la "tecnica trascendentale" proprio perché in grado di "trascendere", di andare oltre e capace di produrre un effetto orchestrale attraverso il pianoforte. La forma musicale che più di tutte poteva assecondare questo intento era sicuramente lo studio, che in Liszt non rappresenta un mero esercizio di tecnica pianistica ma viene eletto a pezzo da concerto. Liszt compose una raccolta di *Studi trascendentali da Paganini* (noti anche come i *Sei studi da concerto*), pubblicati per la prima volta nel 1838, che riproducevano sul pianoforte alcuni dei *24 capricci*

per violino solo. La seconda edizione risale al 1852 ed è dedicata a Clara Schumann, famosa pianista dell'epoca, moglie di Robert Schumann (1810-1856). Questa dedica ci fa comprendere quanto fosse importante la figura dell'interprete per i compositori. Nel corso dell'Ottocento, infatti, la figura del "virtuoso" cambia fisionomia.

In origine, il "virtuoso da (o di) camera" nel periodo barocco era il musicista al servizio privato delle corti e dei nobili. Nel XIX secolo il virtuoso era, come lo intendiamo oggi, l'interprete che ha raggiunto grande perfezione tecnica e che si distingueva dal compositore. Questa nuova accezione determinò la separazione tra compositore e interprete. Anche per l'esibizione virtuosistica fu coniato il termine *recital*, usato per la prima volta nel 1840 a proposito di un concerto di Liszt a Londra.

Un altro virtuoso dell'organo e del pianoforte, nonché grande amico di Liszt e di Clara Schumann, è Camille Saint-Saëns (1835-1921). Nella sua ampia produzione cameristica (in particolare organistica e pianistica), si manifesta un certo legame con le forme musicali barocche e in particolare con modalità compositive tipiche del Barocco francese. La scelta di operare nel solco della tradizione è giustificata anche dalle spinte nazionalistiche dell'epoca, tese a rivendicare l'identità della musica francese. Il *Preludio e Fuga op. 111*, dedicato all'antiquario Charles Malherbe, appartengono ad una raccolta di studi per pianoforte del 1899, intesi come brani virtuosistici da eseguire in concerto. Il brano eseguito senza dubbio si presenta diversamente, in quanto riprende due forme barocche arricchendole di un linguaggio musicale nuovo e sicuramente ardito. Il *Preludio* risente della formazione organistica di Saint-Saëns, avvalendosi di armonie piuttosto ardite valorizzate dalla notevole potenza espressiva del pianoforte. La *Fuga* rappresenta una delle forme contrappuntistiche più complesse nella storia della polifonia occidentale, che consolidò la propria struttura nella seconda metà del Seicento. In Saint-Saëns, come nei suoi contemporanei, prevale l'interesse armonico rispetto a quello contrappuntistico, tanto che la fuga viene privata del suo tipico rigore costruttivo.

Hanno preso parte alla rassegna le pianiste: Maria Del Giudice, Katia Ferrari, Daria Materazzo, Francesca Ricelli e il violinista: Mario Peperoni.

I concerti sono stati illustrati dal M° Paola Vittori e dal M° Valentina Felici.

**Associazione Culturale “La Bottega dei Musicisti”
Comune di Segni**

***Incontri con la Musica dedicati a Tommaso Marciano
Rassegna di musica da camera***

Beethoveniana

Sonata in do min. op. 13 “Patetica”

Grave-Allegro molto e con brio, Adagio cantabile, Rondò allegro

Katia Ferrari

Sonata in re magg. op. 28 “Pastorale”

Allegro, Andante, Scherzo, Rondò

Maria Del Giudice

Sonata in re min. op. 31 n. 2 “Tempesta”

Largo-Allegro, Adagio, Allegretto

Daria Materazzo

Giovedì 2 giugno 2005 ore 18

Via Pacinotti, 16 – Segni

Associazione Culturale “La Bottega dei Musicisti”
Comune di Segni/Incontri con la Musica dedicati a
Tommaso Marciano
Rassegna di musica da camera

Dal Barocco ai Barocchismi

J.S. Bach – F. Busoni (1685–1750) – (1866–1924)	Dai Preludi ai Corali d’organo <i>Ecco viene il Redentore</i> <i>Svegliatevi, ci comanda una voce</i>
J.S. Bach (1685–1750)	<i>Concerto nel gusto italiano</i> Allegro, Andante, Presto
C. Saint-Saëns (1835–1921)	<i>Preludio e Fuga op. 111</i> Francesca Ricelli (pf)
N. Paganini (1782–1840)	Dai 24 Capricci <i>n. 13 La risata</i> <i>n. 20 Pastorale</i> <i>n. 9 La caccia</i> Mario Peperoni (vl)
J.M. Leclair (1697–1764)	<i>Sonata in Re magg.</i> Adagio maestoso, Allegro, Sarabanda, Tambourin Mario Peperoni (vl) Valentina Felici (pf)
D. Scarlatti (1685–1757) N. Paganini – F. Liszt (1782–1840) – (1811–1886)	<i>Sonata in Do magg. n. 12 del Libro I</i> <i>Studio da concerto n. 5 La caccia</i> Valentina Felici (pf)

Domenica 12 giugno 2005 ore 18

Via Pacinotti, 16 – Segni